

Josep Franco

**D**es d'un punt de vista tecnològic, tothom entén què és un film: imatges sobre suport cel·luloide, obtingudes amb una càmera, revelades i projectades, bàsicament, que precisen de tractament fotogràfic, i que al llarg dels anys han modificat la velocitat de reproducció, la mida, la qualitat, definició, nitidesa, amb continguts sonors i diàlegs. La forma en què accedim al film és força inestable, la seva recepció, i per això no podem limitar els límits de la seva visió a l'objecte pròpiament dit, sinó que l'hem d'eixamplar i dialogar-hi. D'altra banda, el film està afectat per qui i com es financia la producció. Pot tractar-se d'un film individual, si és que controlem tot el procés; d'un film col·lectiu, en què hi intervenen diverses persones en les decisions. Però la forma més habitual, sobretot als EUA, però també a Europa, és el film de productora, en què els mitjans de producció estan en mans alienes i el treball que es fa és per un sou; treball diferenciat en tres fases: pre-producció, rodatge i, finalment, post-producció. Encara s'ha de distribuir i exhibir, i seran tantes les possibilitats que un film es quedi mig distribuït o vist solament a la TV, que efectivament per poder parlar-ne, no solament haurem de tenir en compte el film i allò que hi és present, sinó totes les absències igual de significatives que l'acompanyen. Un moviment de grua el relacionarem amb un film industrial i no independent, però aquestes marques aparentment estables poden tornar-se marques que denoten més aviat una absència que la mirada espectral *sutura* i acaba.

Un film és, per tant, l'objecte, però també és l'espai textual que exposa, i també és la interpretació que en fem d'aquesta proposta.

Distingim *obra* de *text* en el sentit que la primera és l'entitat material (l'objecte anterior) i el segon és el resultat d'una anàlisi (Barthes, 1977). Ara bé, quin és el *text* resultant de l'anàlisi? Resulta difícil de discernir en quin sentit les estructures que indica aquesta anàlisi determinen la comprensió



per part d'un espectador en condicions normals de consum (Kuntzel, 1975; Lea Jacobs, 1990). Altre cop el problema de la relació entre la *intentio operis* i la *intentio lectoris*, la relació que s'estableix entre el lloc des d'on es parla i el lloc des d'on es mira, relació que el comentarista considera dialèctica, d'enfrontament que transforma el significat (codificat, i històricament i socialment codificable) en sentit (no codificat i existent, de moment, com a resultat d'una lectura, que més tard pot, això sí, ser codificada i esdevenir significat; però, com dèiem més amunt, mai tancat ni definitiu, mai factible de ser repetit, cosa a què es dediquen els cinèfils, però no els comentaristes). Aquí apareix la primera diferència entre el comentarista i el bricoleur de què parlàvem més amunt: per a aquest últim, la relació entre la *intentio operis* i la *intentio lectoris* no hauria de ser dialèctica, sinó dialògica, que no és d'enfrontament, sinó d'es-

colta mútua. Per al comentarista, el sentit és el resultat d'una operació que implica prèviament l'existència d'uns paràmetres marcats en l'espai textual, que ell mateix construeix; per al bricoleur, el sentit és el resultat de la reconducció a través de la ficció d'allò estrany que sura en l'imaginari procedent d'allò real. És a dir, el sentit per al bricoleur és de l'ordre imaginari i funciona per fer més gran la identitat que ens ha de mantenir en la quotidianitat. La dialèctica, el bricoleur la considera reduccionista i mentidera. □

BARTHES, Roland (1974). *¿Por dónde empezar?*. Barcelona: Tusquets. (1977). "From work to Text", *Image-Music-Text*. Nova York: Hill and Wang.

JACOBS, Lea (1990). "Response". *Camera obscura*, 20-21, Janet Bergstrom i Mary Ann Donne (eds.), 186-189.